

VIII Congreso Internacional 8th International Congress**Escuela de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 16/18 MAY 2012****NUEVAS FORMAS, NUEVA FORMA: REVISTAS DE ARQUITECTURA****Andrés Martínez Medina y María Elia Gutiérrez Mozo**

Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía

Escuela Politécnica Superior

Universidad de Alicante

Alicante (España)

andresm.medina@ua.es; eliagmozo@ua.es**Palabras-clave:** revistas españolas de arquitectura, siglo XX, modernidad, nuevas formas**Sección Temática B: La arquitectura española y las revistas**

Las revistas españolas y la génesis de la arquitectura moderna española

“Como dice una antigua maldición china:
Ojalá te toque vivir una época interesante”

Umberto Eco, 1972**1.- Introducción: épocas, rasgos y sesgos**

Nuevas Formas fue una revista de arquitectura que se publicó entre 1934 y 1936 con un total de 21 números editados desde Madrid: el inicio de la guerra civil española significó su fin. *Nueva Forma* fue otra: se publicaría treinta años después, entre 1966 y 1975, con un total de 111 números editados, también desde Madrid; meses antes de la muerte del general Franco dejó de redactarse. Son dos revistas que comparten nombres (casi) y la condición de cierre de las épocas políticas que les tocó vivir. Estos parecidos son casuales.

Entre sus rasgos comunes se hallan la fuente de donde manan las obras que publican y una cuidada presentación. Para difundir la arquitectura contemporánea de cada época, ambas recurren tanto a obras extranjeras como a españolas y en ambas –incluyendo la fase de inventariado de *Nueva Forma*– la mayoría de las elegidas proceden de arquitectos de Madrid. No extraña pues, que las revisiones historicistas que realice *Nueva Forma* estén protagonizadas por autores ya publicados en *Nuevas Formas*. Si bien no existe solución de continuidad entre la revista en singular (posterior) y la plural (anterior), se detecta en ambas una cierta reivindicación de la producción de Madrid frente a la de Barcelona.

Otro rasgo que a ambas interesó fue su formalización. *Nuevas Formas* se preocupó mucho de su apariencia. De hecho “adoptó un formato ya empleado por otras publicaciones, como *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, *L'Architecte* o *Architecture*”¹ en el que las fotografías y los planos, de alta calidad, eran protagonistas. *Nuevas Formas* siguió las pautas de la revista A.C., la cual había aparecido tres años antes y había copiado “literalmente el formato y composición” de *Das Neue Frankfurt*². Si algo gozaba de éxito editorial en el mercado exterior, bien podía funcionar en el interior. Idéntico interés por el formato y la edición guió al equipo de *Nueva Forma*, aunque este optó por no plagiar ninguna de las revistas profesionales al uso. Sin descuidar las imágenes –preponderantes–, estas eran maquetadas a la par que los textos, procurando el equilibrio cualitativo (compositivo) y cuantitativo (extensivo). Mientras en la primera subyacía un interés comercial

¹ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., “*Nuevas formas* de actividad contemporánea”, V congreso DoCoMoMo, p. 95; en <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2362/1/92_101_Javier_MartinezGonzalez.pdf>.

² SOLÀ-MORALES, I., “G.A.T.E.P.A.C.: Vanguardia arquitectónica y cambio político”, AA.VV., *AC/G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 24.

confiado a la potencia de la imagen, en la segunda existía un claro objetivo pedagógico en la base del preciosismo gráfico³.

El formato fue una condición de partida porque las revistas se lanzaban a mercados ‘visuales’ donde era difícil hacerse hueco: *Nuevas Formas* competía, entre otras, con *Arquitectura* y *A.C.* en los años 30, mientras que *Nueva Forma* se las veía en los años 60 con *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. En ambas, la coincidencia se produce con revistas editadas en Madrid y en Barcelona, tres de las cuatro colegiales. Sin embargo, los objetivos eran distintos en cada caso. *Nuevas Formas* pretendía distinguirse de las revistas de ‘casas’⁴ aunque se dirigía a un amplio segmento de técnicos en activo, de aquí su tono ecléctico en el que la ‘realidad’ –lo ejecutado– prevalecía sobre la ‘idea’ –lo proyectado–. *Nueva Forma*, por el contrario, con la intención de sumarse a una tradición cultural arquitectónica donde la práctica –obras– verifica la teoría –discursos–, se dirigía a un colectivo ávido de novedades. Mientras *Nuevas Formas* mostraba un sesgo comercial en la realidad panorámica y plural –como su propio nombre–, *Nueva Forma* se escoraba hacia territorios de especulación teórica y singular –con nombre propio–. Competencia, pues, desde la imagen hacia dos realidades distintas: la que edifica y la que conceptualiza.

2.- *Nuevas Formas* (1934-36): revista comercial

La andadura de la revista *Nuevas Formas* se iniciaba de la mano de la editorial Edarba. A su formato y al intento de fusión con la revista *A.C.*⁵, se sumaban otras estrategias mercantiles. Primera: amplios reportajes de obras recién construidas de usos nuevos y públicos y escala media, como equipamientos sanitarios, educativos y deportivos, cines o garajes. Asimismo públicos, pero en escalas de proximidad, comparecían tiendas y comercios o restaurantes y bares (**Fig. 1**). Por último, los temas privados y domésticos donde las viviendas, el interiorismo y el mobiliario ocupaban una parte significativa. Segunda: una ambiciosa red internacional apoyada tanto en los ‘corresponsales’ como en la distribución (países de habla hispana, europeos y EEUU). Tercera: las marcas comerciales publicitadas se identificaban con las arquitecturas reproducidas, incluso patrocinaban algunas. Cuarta: no se fijaba un criterio estricto de selección de obras con tal que fueran “defendibles por una crítica exenta de prejuicios”⁶, lo que facilitaba la inclusión de una producción variada “al margen de todo credo rígido que formule en un *ismo* sus aspiraciones de perfección”⁷ siempre que en la obra destaque “su finalidad funcional y expresiva”⁸. Esta declaración de intenciones pretende desmarcarse de *A.C.* y supone una afirmación de su postura apolítica.

En resumen: preocupación por la imagen para captar un grupo concreto de profesionales que se interesaba por las novedades de un modo genérico, de aquí la panorámica de arquitectura que innovaba en sus temas, formas y acabados. Todo ello reforzado por una estrategia de difusión internacional contando con el apoyo publicitario de firmas industriales presentes en las propias obras.

Cada número de *Nuevas Formas* pretendía organizarse en tres secciones: “Trabajos técnicos y científicos relacionados con la construcción, información gráfica de las obras más recientes y artículos de obras de arte”. Lo cierto es que las anunciadas reflexiones críticas escasearon por lo que nunca hubo una línea editorial precisa. En su lugar apareció una sección de miscelánea bibliográfica y de hemeroteca contemporánea. En este apartado se ordenaban reseñas de libros

³ MARTÍNEZ-NOVILLO, Á., “Un tiempo, unos hombres, una revista”, GAZAPO DE AGUILERA, D. (com.), *Nueva Forma: arquitectura, arte y cultura, 1966-1975. Catálogo*, ed. Fund. Cult. COAM y Ayuntamiento, Madrid, 1996, p. 29.

⁴ HURTADO TORÁN, E., *Las publicaciones periódicas de arquitectura. España 1897-1937*, tesis doctoral, Dpto. Composición Arquitectónica, Universidad Politécnica, Madrid, 2002.

⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., op.cit., p. 100.

⁶ EDITORIAL, *Nuevas Formas*, nº1, 1934, p. 3.

⁷ Ibid., p. 3.

⁸ Ibid., p. 3.

profesionales y se ofrecía una selección de revistas de arquitectura extranjeras (p.e.: *Architectural Record*, *Architecture d'Aujourd'Hui* o *Moderne Bauformen*). Los trabajos técnicos sí aparecieron, con un promedio de uno por número. Abarcaban distintos aspectos constructivos y prácticos, destacando su aplicación inmediata a publicidad, escaparatismo y tipografías. La estética aerodinámica y las caligrafías lineales divulgadas a través de las obras tuvieron mucho éxito, contribuyendo a renovar la imagen urbana de muchas ciudades al configurar un nuevo lenguaje que dotaba a la arquitectura de nuevos modos de expresión⁹. Renovación de una vieja idea burguesa: lo último es tecnológicamente avanzado y destinado a la sociedad de masas. Lenguajes sencillos y depurados para una captación inmediata por un público cada vez más amplio y menos selecto, consumidor voraz de imágenes.

Lo más significativo fue que la reproducción de las obras ocupó la mayoría de las páginas de la revista hasta superar el 90% y que más de dos terceras partes de esta arquitectura era española, si bien la gran ausente es la ciudad. Junto a la extraordinaria calidad gráfica y la ausencia de crítica, deben resaltarse dos cuestiones más. Una: los números son casi monográficos y divulgan una arquitectura vinculada a nuevos hábitos de vida (higiene, salud, educación) y de consumo (bares, coches, películas). Dos: estos nuevos modos de habitar metropolitanos adoptan una estética internacional moderna, inspirada en las máquinas, apropiada para estos nuevos contenedores¹⁰ y no ajena a España.

Asimismo son significativos los autores de las obras y su procedencia geográfica. Por un lado, emergen con nombre propio decoradores (J. Loygorri, P. Araluce, F. Ferrer...). Por otro, un extenso listado de arquitectos que se localizan por áreas: el este (Albert, Borso, Fungairiño, Goerlich...), el norte (Amann, los Borobio, los Busto...) y el centro, focalizado en Madrid (Anasagasti, Arcas, Arniches y Domínguez, Bergamín, Blanco-Soler, Eced, Feducci, Lacasa, Mercadal, Monasterio, Shaw, Zuazo...). Es evidente que la revista consolidó la *Generación del 25*. La ausente es Barcelona, quizá porque su mercado editorial estaba ya copado por dos grandes revistas (colegial y de vanguardia), o quizá porque desde Madrid se pretendía dar cuenta de otra arquitectura, más heterogénea y menos ortodoxa, que también era moderna, menos dogmática y teórica y más práctica y vital. Una arquitectura respaldada por la aprobación comercial: la de sus usuarios, propietarios o clientes.

3.- Nueva Forma (1966-75): la labor de inventario

Nueva Forma no fue el nombre de la revista en su primer número. Nació como *el inmueble* en febrero de 1966, bajo la dirección del poeta Corriedo, para ofrecer una panorámica comercial. En junio de 1966 paso a llamarse: *el inmueble (Forma Nueva)*, momento en el que se incorpora J. D. Fullaondo, arquitecto, al tiempo que la revista es adquirida por el grupo de empresas Huarte y Cía. S.A. (**Fig. 2**). Luego el nombre se invierte: *Forma Nueva (el inmueble)* hasta adoptar en septiembre de 1967 su nombre definitivo: *Nueva Forma*. La inversión no fue intencionada, según relata el propio Fullaondo. No había el más mínimo asomo de continuidad entre aquella *Nuevas Formas* y esta *Nueva Forma*, si bien el nombre tampoco era casual: "Puestos a buscar coincidencias un tanto forzadas, lo mejor sería la connotación marcusiana de este apelativo"¹¹.

La línea editorial de la revista se encuentra en el número 28 de 'mayo del 68' y tiene por título: "Agonía, Utopía, Renacimiento". En un tono épico, Fullaondo redacta uno de los textos más reveladores que, emulando al de Giedion en *Space, Time and Architecture*, recorre la historia de la arquitectura desde los orígenes hasta nuestros días y propone la misma periodización con otro léxico. Inspirado por Oteiza establece tres etapas: el paisaje originario, el paisaje renacentista y la

⁹ GIMÉNEZ JULIÁN, E.; LLORENS SERRA, T., 1970, "La imagen de la ciudad de Valencia", *Hogar Arquitectura* nº 86, pp. 13-144.

¹⁰ RAMÍREZ, J.A., "El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea", *El Croquis* nº 25, 1986, pp. 6-22.

¹¹ REDACCIÓN, "Entrevista a J.D. Fullaondo", *Nueva Forma*, nº 110, 1975.

conciencia moderna. Coincidió con Giedion en que el siglo XX era el tiempo en que la arquitectura había llegado a su madurez: la conciencia del espacio.

Fullaondo no concebía el espacio como algo estático -mecánico u orgánico-, sino como una realidad cambiante. Consideraba la revolución desencadenada por las vanguardias de entreguerras y por los maestros coetáneos –con Le Corbusier y Wright a la cabeza- como algo superado, por lo que el papel de la revista era el de indagar en la producción contemporánea, revisando sus raíces, para fundamentar una nueva teoría de la arquitectura que la devolviera al territorio del arte. Era obvio: ‘Agonía’ de todo el pasado al alcanzar el siglo XX, ‘Utopía’ del legado de las vanguardias heroicas y ‘Renacimiento’ del momento presente, difícil de identificar debido a su energía cinética. El tono profético de sus palabras quedaba avalado por una fotografía de su rostro orante (**Fig. 3**).

La actualidad quedó sesgada: sólo interesaban aquellas obras que pudieran entenderse como obras de arte, devolviendo la arquitectura al mismo *status* que gozó durante las vanguardias históricas: el del objeto autónomo, el acta fiel exponente de una teoría artística. *Nueva Forma* nace con vocación de erigirse en vanguardia artística y arquitectónica que, a diferencia de sus predecesoras que crearon una fractura con el pasado, se justifica por su vinculación con ellas, continuando su aportación. En correspondencia con esta hoja de ruta, Fullaondo plantea dos frentes de trabajo: una acción de inventariado del pasado moderno reciente (internacional y nacional) y una reacción para erigirse en plataforma programática de crítica selectiva y dirigente¹².

El inventariado barría dos geografías distintas y distantes: las vanguardias arquitectónicas y las generaciones madrileñas de arquitectos en ejercicio desde los años 20. Por lo que respecta a la revisión de las vanguardias, fueron objeto de monográficos y numerosos artículos aquellos grupos donde militaban artistas y arquitectos. Las vanguardias rehabilitadas fueron el futurismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el *wendingen* y el expresionismo, este último acreedor de los mayores elogios, quizá porque fue la más visionaria de todas las corrientes y la más fértil en producción de imágenes impactantes.

En el rastreo del pasado, los maestros se obvian y parece planear la idea de que toda vanguardia no puede depender de uno solo. Lo que se genera en torno a ellos son escuelas y las relaciones que se establecen son de centro-periferia, mientras que en las vanguardias el protagonismo es colectivo y las relaciones asemejan una red cuyos nodos son los distintos actores, sean arquitectos, artistas o críticos. Y este modo de trabajar grupal es el que pretende configurar el equipo de redacción de *Nueva Forma* con sus colaboradores habituales: no olvidemos que Fullaondo era arquitecto, crítico y artista, faceta que ilustran sus isótopos y algunos diseños como el *Ligni Mundus* (**Fig. 4**).

En el segundo de los frentes de recuperación del pasado moderno, el objetivo se centra en Madrid y Euskadi, áreas abarcadas por la vieja *Nuevas Formas* en los años 30, ya que interesaban empresarialmente a los Huarte. Este inventario se fija en la *Generación del 25*, donde residía la modernidad al margen de la ortodoxia, representada por los arquitectos anteriormente señalados. Junto a ellos se reivindica las figuras de los ingenieros A. del Palacio y Torroja. Estas obras, bajo la aguda mirada de Fullaondo, dejan de ser episodios individuales para erigirse en una narración bajo los títulos del racionalismo y el expresionismo, exaltando iconos como el Club Náutico de San Sebastián y el edificio Capitol en Madrid (**Fig. 5**). El monográfico dedicado al ‘racionalismo español’ incluye al Gatepac en una mitad de páginas. La excepción confirma la regla: la escasa presencia de la arquitectura catalana, de vanguardia o no. Sobre los editores de *Nueva Forma* gravita el complejo de que sólo ‘Barcelona es Europa’ y representa al progreso, y ‘Madrid es España’ y representa la tradición.

Este colectivo reunido en torno al eje Madrid-Bilbao, constituye la base de las generaciones que trabajan en los años 40 y 50 en los mismos sitios. Del elenco forman parte Aburto, Cabrero y Fisac,

¹² FULLAONDO, J.D., “Editorial”, *Nueva Forma*, nº 38, 1969.

en la primera generación, y Corrales y Molezún, De la Sota, Fernández Alba, Fernández del Amo, Higuera y Saénz de Oíza, en la optimista década de los 60. Se establecía la referencia cultural de una generación¹³ heredera del racionalismo que evoluciona hacia posiciones organicistas. De nuevo, los arquitectos catalanes están ausentes, aunque Coderch agradece que se le dedique un monográfico en el último año de la revista y MBM protagonice dos números con anterioridad. *Nueva Forma*, en este aspecto, se podría ver como un satélite que orbitaba alrededor de los astros de la constelación ETSAM. Nuevamente, el complejo de capital de España vs. ciudad de Europa es combatido por el equipo editorial mediante una rigurosa investigación para la construcción de una memoria que hundía sus raíces en el pasado reciente y reivindicaba una trayectoria coherente de modernidad.

4.- Nueva Forma (1966-75): la labor crítica

No resulta fácil explicar la posición de equilibrio inestable entre el pasado y el futuro en una revista que pretende erigirse en avanzada de su tiempo, porque toda vanguardia implica ir por delante soltando lastre. Sus sondeos de la realidad para proponer un ‘Renacimiento’ hacia el futuro se basan en una profunda revisión de lo pretérito, con una conciencia crítica selectiva de la ‘Utopía’ que fue, sobre lo cual cimentar una base sólida de hechos –pensados y/o contruidos-, muchos de ellos icónicos. Lo que vincula a los protagonistas de los años 30 y 60 es su voluntad de evolucionar la arquitectura sin implicaciones políticas.

Simultáneamente al inventariado se acomete la tarea difícil de señalar una dirección. Para ello Fullaondo, director de la revista, se rodea desde un principio de un equipo de redactores arquitectos, artistas y críticos de arte que comparten mentores intelectuales e idéntico objetivo: la alianza entre arte y arquitectura –su identificación- así como la autonomía de ambos frente al contexto: véase la planta de Torres Blancas pintada ¿arte o arquitectura? (**Fig. 6**). Entre los primeros, sus más directos colaboradores, están Fernández Alba, Sáenz de Oíza y Moneo. Entre los segundos figuran el escultor Oteiza y los críticos Amón, Crespo y Ávila. Todos poseían un mismo estilo literario que ensalza Cano Lasso al escribir al director: “Mi impresión (...) es que estás creando una escuela de crítica arquitectónica”. Algunos discursos –siempre con frases barrocas- rondan el misticismo por el recurso a lo espiritual cuando, en muchas ocasiones, se está señalando a concreciones espaciales de un imaginario particular, para lo cual las imágenes son más elocuentes que las palabras.

Más importante aún es el guía que induce la otra base conceptual de la revista: Bruno Zevi y cuya aportación el mismo Fullaondo explica: “Bruno Zevi, ha constituido la plataforma cultural y emotiva de muchas de nuestras angulaciones críticas”¹⁴. Además se reproducen textos de intelectuales (Bachelard, Eco, Heidegger, Maldonado o Spengler) y arquitectos y artistas (Bill, Chillida, Hollein, Parent, Sempere, Steinberg, Vantongerloo, Vasarely (**Fig. 7**) o Virilo) que coinciden en la exaltación de la arquitectura como pieza de arte autónoma aunque abierta, inconclusa o en proceso. De aquí la coherencia de su discurso apoyado en el desfile de movimientos artísticos contemporáneos (como el expresionismo abstracto, el *Op-art*, el arte informal, el arte cinético y el *Pop-art*) y de los artistas que suministran el nuevo y cambiante imaginario que, en el panorama español, está representado por Tapies, Saura, Zobel, Oteiza, Basterrechea, de Inza, Palazuelo, Miralles, Chillida, Sistiaga y Canogar entre otros.

Las vanguardias históricas descompusieron la realidad captada por los sentidos en elementos básicos abstractos constitutivos de la materia del arte y la arquitectura (punto, línea, plano, color...), en claro paralelismo con los métodos analíticos de conocimiento de las ciencias (la física y la química aislaron las partículas subatómicas rozando la esencia de la materia), para crear obras nuevas resultantes de la recomposición de estos elementos esenciales según leyes mecánicas. En el presente se plantea un mismo objetivo, el de la autonomía de la pieza respecto de la realidad, pero

¹³ AA. VV. “Notas sobre una generación”, *Arquitecturas Bis*, nº 23-24, 1978, pp: 55-59 y BOHIGAS, O., “Tres revistas”, *Arquitecturas Bis*, nº 23-24, 1978, pp: 59-60.

¹⁴ FULLAONDO, J.D., “Vieja Forma”, *Arquitecturas Bis*, nº 23-24, 1978, pp. 61-62.

ahora las esencias de la arquitectura ya no son ni concretas ni estables, y los métodos de composición se basan en leyes biológicas y electrónicas. La obra de arte, más que captar el movimiento, es movimiento en sí: proceso susceptible de transformación sin límites precisos. Aún hay más: el mundo está asistiendo al nacimiento de la sociedad de la información, de aquí el auge de la semiología y el estructuralismo.

Génesis y Apocalipsis son principio y fin del discurso profético de Fullaondo. Las teorías del espacio de Zevi se consideran superadas y su lugar lo ocupa la información. Es Mac Luhan quien suministra un análisis preciso del pasado y anuncia el porvenir. Para este intelectual la Humanidad ha tenido tres edades según el modo de conseguir información: las épocas prealfabética, alfabética y eléctrica. En el origen estaba el espacio acústico. Una segunda etapa estaría dominada por la Galaxia Gutenberg, cuyo pensamiento lineal origina la sociedad industrial donde es posible la localización visual del acontecimiento en el espacio y el tiempo. La tercera y última fase sería la *Era eléctrica y electrónica* en la que, debido a las telecomunicaciones, desaparecería el espacio y el tiempo al configurarse como un continuo. La evolución cronológica del espacio había pasado de la dimensión acústica, a la visual para alcanzar la táctil como significativa de nuestra era.

Quizá por conjugar estos dos objetivos (identidad entre arquitectura y arte y compromiso con el nacimiento de la sociedad de la información), la revista cuida su formato más allá de lo visual. Como reza uno de sus titulares: “*Lo decisivo, el medio de información*”. La cuidada factura de tamaño folio, el papel satinado, la composición variada, el equilibrio inestable de líneas –letras- y superficies –dibujos, planos, fotografías y fotomontajes-, los límites difusos entre imagen y texto y el color tanto de las obras de arte (especialmente pinturas) como de la publicidad, refuerzan la idea de la comunicación a distintos niveles y el protagonismo del arte como icono de referencia. Un arte abstracto, abierto y cinético, *collage* y bricolaje, como la sociedad a la que refleja: una sociedad mutante que habita una ciudad hostil que, sin otra salida, ha de transformarse para adaptarse y ‘sobrevivir’. En peligrosa síntesis, la arquitectura constituye el arte (Amán) del espacio (Zevi), una obra abierta (Fullaondo) y cinética (Vasarely) insertada en un nuevo paisaje (Oteiza) generado por la electrónica que la vuelve más táctil (Luhan). Revista, pues, que es vanguardia de la comunicación.

5.- Conclusiones al hilo de la época que nos toca vivir

Frente a la exquisita uniformidad de *Nuevas Formas*, dominada por la representación visual de lo construido, destaca la variedad múltiple de *Nueva Forma*, donde el *collage* de imágenes y textos propone una nueva realidad, pretendidamente táctil aunque menos pulcra visualmente. En la revista de los años 30 lo material superaba a lo conceptual, mientras que en la revista de los años 60 la teoría se ofrecía como argumento de la práctica. Ambas cuidaron su formato de presentación en función de sus destinatarios porque competían por abrirse hueco en el mercado de los medios de comunicación ilustrados. *Nuevas Formas* se dirige a un público profesional –consumidor de imágenes- para mostrar lo real; *Nueva Forma* se dirige a un público cultivado –consumidor de novedades- para imaginar lo ideal. *Nuevas Formas* mostraba el pasado reciente que era presente construido; *Nueva Forma* mostraba un presente pensado que anticipara el futuro deseado: quería ser vanguardia de su tiempo. En el editorial de mayo del 68, Fullaondo aseveraba: “somos testigos de excepción de uno de los más convulsivos despertares de la historia de la Humanidad”¹⁵.

No es posible desvincular los formatos y las imágenes de los dictados de la moda. La irrupción de un nuevo imaginario –por rupturista que sea- se acaba asumiendo y, con el tiempo, consumiendo por fatiga formal. Las imágenes de arquitectura, al difundirse en revistas, se convierten en productos de consumo que, necesariamente, han de renovarse y las revistas profesionales no son ajenas a la moda en cuya difusión juega un papel crucial el cuarto poder: el de los medios de comunicación. *Nuevas Formas* buscaba el equilibrio: innovar mediante la imagen seductora y cosmopolita (divulgada sobre todo en el cine). *Nueva Forma* intentaba cultivar un determinado

¹⁵ FULLAONDO, J.D., op. cit., “Editorial”.

modo de ver la arquitectura como arte dirigido a un público elitista; pretendía convertirse en un nodo de la nueva red de producción de crítica artística y arquitectónica.

Nuevas Formas sucumbió por la guerra, aunque su legado visual y formal se prolongó en los años 40 en los ambientes de provincias. *Nueva Forma*, sin embargo, se fagocitó a sí misma, abrasada en la hoguera de las novedades, al haberse quedado “Vieja”, en palabras de Fullaondo¹⁶, ante los nuevos impulsos teóricos de la disciplina arquitectónica que volvía sus reflexiones sobre la ciudad: presupuestos marginados en sus páginas. Frente a la autoría personal y frente a la teoría del objeto de arte descontextualizado, se alzó la *tendenza* que reclamaba la necesaria e inaplazable inserción urbana de la arquitectura, negando cualquier genealogía de la misma afuera de la ciudad y, por tanto, fundamentando su razón de ser en la Historia y justificando el origen de la forma arquitectónica desde el tipo y la trama urbana.

Se abría paso una arquitectura que apelaba más a la tradición que a la invención, habida cuenta de los resultados –mecánicos u orgánicos– de las arquitecturas de la modernidad del siglo XX sobre la ciudad. Y aunque las páginas de *Nueva Forma* se habían hecho eco de arquitectos y teóricos como Kahn, Venturi y Rossi, sus referencias habían sido tratadas como anecdóticas. Pero la Historia finiquita tarde o temprano todos los acontecimientos que parecen (sólo parecen porque no son) cíclicos. Las ‘camarillas’ elitistas –utilizando el lenguaje T. Wolfe– del movimiento moderno habían dado paso a las ‘redes’ organicistas que, ahora, serían sustituidas por los ‘colegas’ académicos y teóricos sobre la arquitectura como lenguaje y la arquitectura de la ciudad que llegaban con fuerza desde EEUU e Italia.

Inevitable y sugerente es pensar que para ambas revistas se cumplió la maldición china que citaba Eco: a ambas les tocó vivir sendas épocas interesantes. Y una pregunta para seguir y sumar ¿son interesantes las épocas por las revistas o las revistas por las épocas? No hay duda de que los medios de comunicación hace tiempo que dejaron de ser medios para convertirse en fines (**Fig 8**).

FIGURAS



Fig. 1.- Café Negresco, Madrid, 1935.

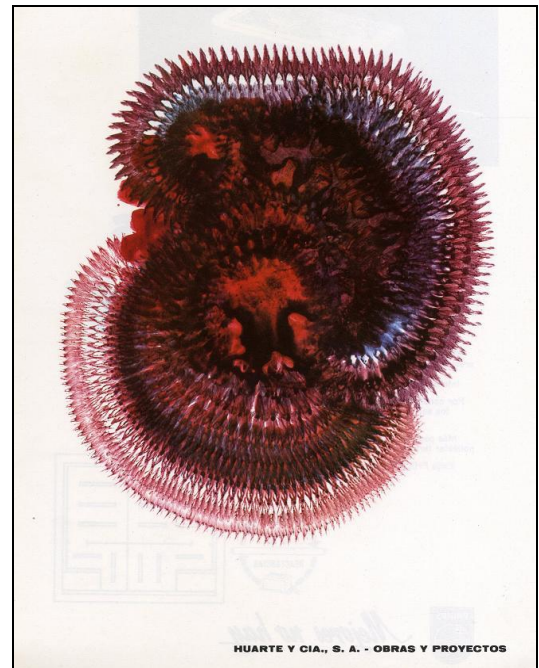


Fig. 2.- Publicidad de Huarte y Cía SA.

¹⁶ FULLAONDO, J.D., op. cit., “Vieja Forma”.

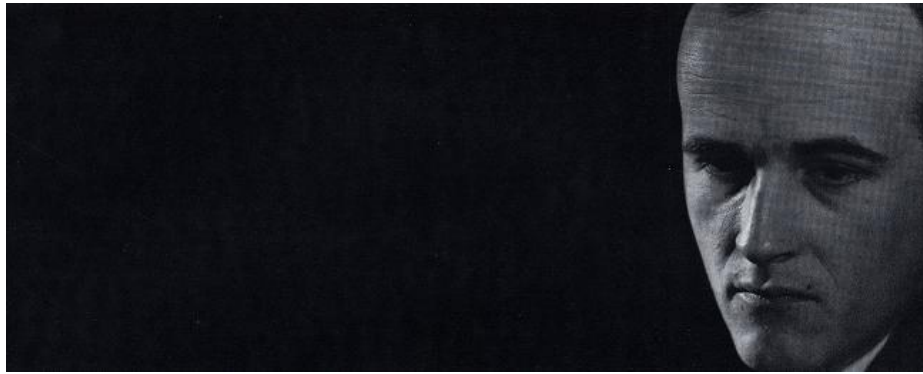


Fig. 3.- Retrato de J. D. Fullaondo.



Fig. 4.- *Ligni Mundus*, J.D. Fullaondo, 1966.

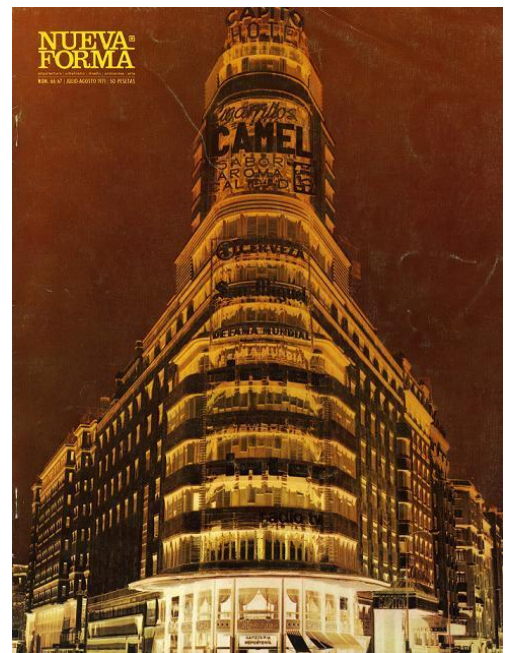


Fig. 5.- Edificio Capitol: “expresionismo y comunicación”.



Fig. 6.- Pintura de Torres Blancas por Sáenz de Oíza s/f.

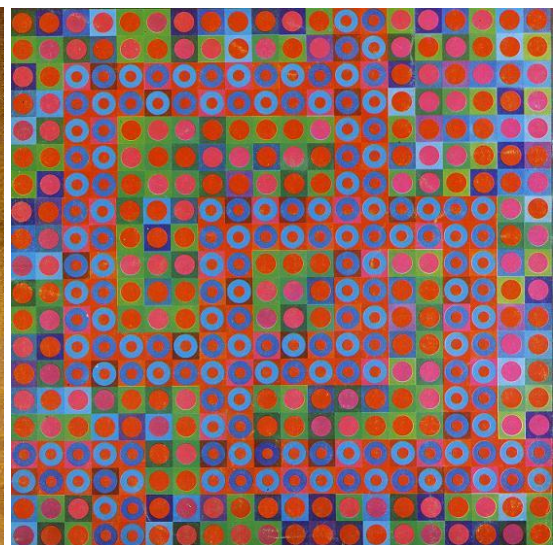


Fig. 7.- Collage *DESS* de Victor Vasarely, 1964.

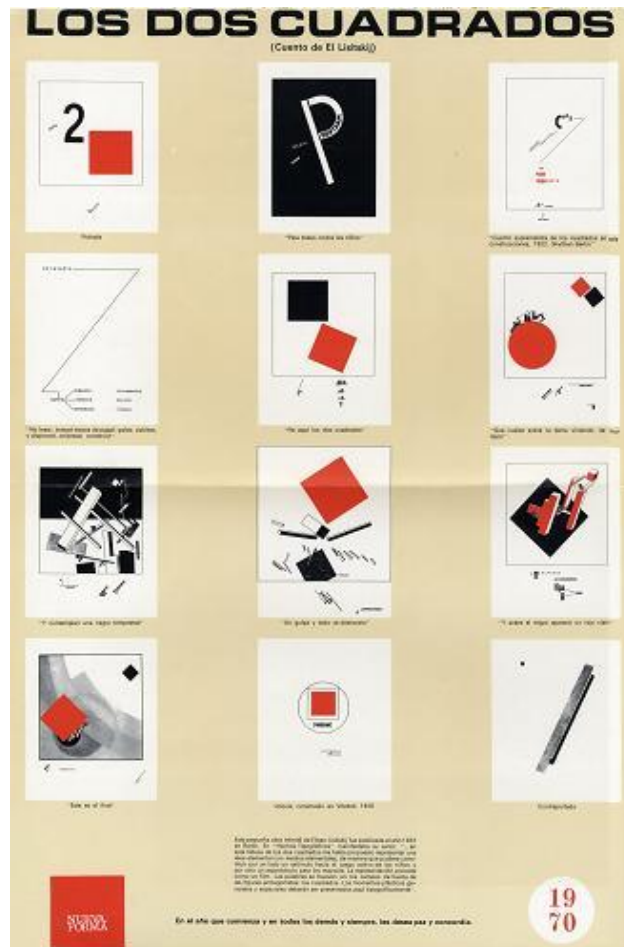


Fig. 8.- Felicitación de Navidad de 1970.